

”RUSSLAND ER BYGGET PÅ VOLD” (VALERIJ GERGJEV)

**PÅPEK MAKT/MUSIKK-RELASJONEN I RUSSISK MUSIKKULTUR
UT FRA SELVVALGT PERIODE OG SELVVALGT KOMPONIST.
TREKK INN PERSPEKTIVER FRA FØLGENDE BØKER I DIN
DRØFTING:**

- Bjørn Nistad: *Russisk politisk idéhistorie*
- Peter Normann Waage: *Russland er et annet sted*

MOTMAKTENS ANSIKTER

DIMITRIJ SJOSTAKOVITSJ OG VLADIMIR VYSOTSKIJ

PERIODEN 1960-1975



av

G. Siri Randem

Semesteroppgave, russisk musikkulturforståelse, MU2310
Universitetet i Oslo, høsten 2004

FORORD

Denne semesteroppgaven er skrevet som ledd i kurset Mus 2310 Musikkulturforståelse ved universitetet i Oslo høsten 2004, og skal sammen med muntlig framlegg gi grunnlag for vurdering og karakterfastsettelse i emnet.

Gjennom kurset til Jon-Roar Bjørkvold og skrivingen av denne oppgaven har jeg til stadighet latt meg begeistre og rive med. Nye dører, vinduer og verdener til refleksjon og erkjennelse har åpnet seg. Jeg vil rette en stor takk til Jon-Roar Bjørkvold som i kraft av sin person og sine kunnskaper har gitt meg ikke bare nødvendig faglig veiledning og kognitiv input, men også muligheten til å bli begeistret! Jeg vil også rekke en hjertelig takk til Jørn Simen Øverli, som i samtale ga meg personlig og verdifull innsikt i forhold til Russland generelt og Vysotskij spesielt. Dette fornyet min inspirasjon og skjerpet mitt fokus mot slutten av oppgaveskrivingen. Arbeidet med oppgaven har vært styrt av nysgjerrighet og interesse. Den russiske dikteren Andrej Voznesenskij sier:

*"Kjedsomhet er en åndens faste,
den er et ensomt måltid.
Dine fienders fest er kjedsommelig,
Og kameraten din er dobbelt kjedsommelig.
Kunsten lyver, tanker er det smått med.
Uforskammede rim er kjedsommelige.
Og din elskede er like kjedsommelig som en bore som spiller nonne.
En stor åndens faste:
De klappende tilhørerne er kjedsommelige."* (1972, i Smith, 1976:446)

Min fremstilling vil preges av det som synes, bevisst eller ubevisst, viktig for meg (Weber, 1982: 191).

Universitetet i Oslo, november 2004

Siri Randem

INNHOLDSFORTEGNELSE

FORORD.....	2
INNHOLDSFORTEGNELSE.....	3
KAPITTEL 1.....	4
INNLEDNING.....	4
<i>Mål, begrensinger og metode</i>	4
<i>Innledende problemstillinger</i>	6
KAPITTEL 2.....	8
TEORI OG DEFINISJONER.....	8
<i>Kunst, musikk og makt</i>	8
<i>Makt og motmakt</i>	9
<i>Kimen til motstand</i>	10
<i>Musikk, kultur og mening</i>	11
KAPITTEL 3.....	13
MUSIKK/MAKT – RELASJONEN I RUSSISK MUSIKKULTUR	13
<i>"Vlast" – makten i Russland</i>	13
<i>Et bakgrunnsperspektiv for makt/musikkrelasjonen</i>	13
<i>Maktens møte med kunsten – "Kattens lek med musa"</i>	15
<i>Motmaktens virkemidler – "Hersketeknikker" i forkledning</i>	17
<i>Jurodivyj-masken</i>	20
<i>Makten og kunsten i perioden 1960- 1975</i>	21
<i>Motmaktens ansikter: Dimitrij Sjostakovitsj og Vladimir Vysotskij</i>	23
<i>Dimitrij Sjostakovitsj (1906-1975)</i>	24
<i>Vladimir Vysotskij (1938- 1980)</i>	28
<i>"Min livstørst var sterkere enn flockens lagar"</i>	31
KAPITTEL 4.....	33
AVSLUTTENDE KOMMENTARER.....	33
<i>Hva kunne jeg ha gjort annerledes og hva peker oppgaven mot?</i>	35

Kapittel 1

INNLEDNING

"Hvor skal vi hen?" spurte Ole Brum og skyndte seg etter ham mens han lurte på om de skulle Oppdage eller bare Finne-på-noe-når-de-fant-det. "Ingensteder", sa Kristoffer Robin, og så gikk de dit. (A.A. Milne, 1994)

"Min særegne utdannelse har utstyrt mitt sinn med slike forseggjorte støtdempere, buffere og elastiske forsvarsmekanismer at alt jeg ser og hører automatisk omdannes til å passe inn i et forutbestemt mønster" (Koestler, i Polyani, 1952: 218, ref i Næss, 1982:26)

"Du kan ikke bebreide speilet om nesen er skjeen." Russisk ordtak (Bukovskij, 1981:78)

Mål, begrensinger og metode

Målet for denne oppgaven er å påpeke og belyse perspektiver knyttet til *makt/musikkrelasjonen* i russisk musikkultur. Fremstillingen relateres generelt til russisk politisk idéhistorie og kulturhistoriske aspekter knyttet til samfunnsutviklingen i Russland og særskilt til to komponister, Dimitrij Sjostakovitsj (1906-75) og Vladimir Vysotskij (1930-1980) i perioden 1960-1975. Jeg har valgt disse to komponistene fordi de så tydelig gjennom sitt arbeid viser at i relasjonen mellom *makten* og *musikken* kan *musikken* fremstå som en betydelig maktfaktor (Folven Bergesen 2004:109). Både Sjostakovitsj og Vysotskij gir *motmakten* i Russland et ansikt og en stemme. Jeg har valgt nevnte tidsrom fordi det er denne tidsspennet begge har som felles *"arbeidsrom"*.

Jeg sier innledningsvis med Arne Næss (1982: 48): *"Det første vi må gjøre på dette stadium i framstillingen vår er å gi opp pretensjonen om å dekke et bestemt menneskes totalsyn. Historisk korrekthet må ikke pretendere. Det må være nok å skissere systemer."* Jeg er nødt til å gå veien om forenkling og *kondensering* (Næss 1982: 479). Jeg velger bevisst det utgangspunktet at det vi kaller *virkelighet* og *sannhet* alltid forstås og tolkes ut fra *noe*, enten det nå er uttrykk for en *opplevelse*, en eller annen umiddelbar *erkjennelse* (Bjørkvold, 1989:51), ut fra en *ikonisk forståelse* (Waage 1992:79) eller en pre-teoretisk

før-forståelse (Berger 1966:65, gjengitt i Wuthnow, 1989:47), en sosiokulturelt bestemt *forståelseshorison*t (Garfias, 2004) eller en individuell, subjektiv *konstruktivistisk* prosess basert på en *relativ* og *påvirkelig* virkelighetsforståelse (Glaserfeld, 1984, gjengitt i Ruud, 1990:17). Beskrivelser av samfunnsrelaterte hendelser og fenomener blir dermed aldri ”*objektiv*” sannhet eller kunnskap, men bare et relativt forståelsesgrunnlag.

Jeg tar kurset musikkulturforståelse som enkeltemne, løsrevet fra en hver utdanningsplan og har ikke spesifikke musikkunnskaper utover 30 studiepoeng i musikk. Jeg har dermed ikke det kunnskapsgrunnlaget som skal til for å gå inn i en dypere musikkteoretisk drøfting av musikkverk og musikalske virkemidler. Dette kan innebære et *validitetsproblem* og jeg har derfor valgt å skrive en teoretisk og tolkningsbasert oppgave, der jeg kan dra nytte av kunnskaper fra statsvitenskap, politisk idéhistorie, sosiologi, pedagogikk, psykologi og organisasjonslære.

Jeg kan ikke russisk språk, har aldri vært i Russland, og mine kunnskaper om den russiske kulturen var før dette kurset preget av samme type kunnskaper, forenklinger og stereotypier som en kan finne på gata hos et hvert tilfeldig valgt individ fra et hvert tilfeldig valgt sted i Norge. Jeg er avskåret fra å gå direkte til kildene, og er avhengig av oversettelse og andres fremstilling av stoffet. Dette kan innebære et *reliabilitetsproblem*. Jo lenger vekk fra kilden, og dess flere mellomledd, jo større sjanse for å feiltolke. Jeg har brukt to bøker som hovedkilde når det gjelder opplysninger om Sjostakovitsj og Vysotskij: Solomom Volkov: ”*Dimitrij Sjostakovitsj. Memoarer*” (Cappelen 1980) og Jørn Simen Øverli: ”*Uhejakten. Vladimir Vysotskij og hans russiske gitarpoesi*” (Blåmann 2000). Det kan diskuteres hvorvidt kunstnerne virkelig har ment det de har gitt uttrykk for i et gitt øyeblikk, eller om det har vært sagt i en *statskontrollert kontekst*, med tanke på *tåkelegging* eller *konfliktdemping* overfor maktapparatet. I et så lukket samfunn som Russland periodevis har vært, og med en stor grad av kontroll på alle plan i samfunnet, kan det være vanskelig å skille mellom hva som er *myter* og hva som er *virkelig*, hva som er *løgn* og hva som er *sannhet*. Jeg er

kjent med at det i andre kilder for eksempel har vært diskutert hvorvidt Sjostakovitsj bok ”*Memoarer*”, slik den framstår nedtegnet av Solomon Volkov, er en autentisk og korrekt nedtegnet ”*selvbiografi*”, eller om den er for sterkt farget av Volkovs egne oppfatninger. Kildehenvisninger vedrørende Vladimir Vysotskij er også vanskelig kontrollerbare (Folven Bergesen, 2004:13-15, Øverli, 2000: i forordet). Flere kilder ville gitt meg et bredere vurderingsgrunnlag og større troverdighet. I denne oppgaven trer imidlertid studienivå og oppgaveomfang inn som en klar begrensning. Jeg velger derfor å forutsette at kildene er relativt reliable for mitt formål.

Metodisk velger jeg en eklektisk ”*plukk- og miks*”-tilnærming til stoffet for å få et så bredt forståelsesgrunnlag som mulig. Jeg har lest en rekke bøker utenom pensumlista som angitt på litteraturlisten, og har trukket inn elementer herfra i den grad jeg har syntes å finne relevans. Det kan være et metodeproblem å nytte løsrevne sitater tatt ut av en større sammenheng for å belyse *egen* framstilling. Utsagnene kan bli tatt til inntekt for ulike syn og oppfatninger som *den siterte* ikke overhodet har intendert eller på noen som helst måte ville ha stått inne for. Sitatene må derfor bare tas som en *umiddelbar* innfallsvinkel til mine egne tanker og sammensettinger omkring dette emnet.

Innledende problemstillinger

”Man bør ikke tenke med ringeakt på det paradoksale – for paradoksene er kilden til tenkerens lidenskap, og en tenker uten paradoks er som en elsker uten følelse: - en ynkelig middelmådighet... Det høyeste paradokset i all tenkning er forsøket på å oppdage det tanken ikke kan tenke.” Søren Kierkegaard (1844, gjengitt i Edwards, 1987)

Den russiske kulturen synes å være født gjennom motsetninger der det statiske blir avløst av bevegelse (Loman og Uspenskij, 1977, gjengitt i Otterbeck, 1999:17). *Kraft* blir møtt av *motkraft*, historisk, kulturelt og samfunnsmessig, på mange arenaer og nivåer. ”*Kald krig*” avløses av ”*tøvær*” for å igjen ”*fryse til*”. Begrepene ble først brukt for å beskrive forholdene i internasjonal politikk, men beskriver like godt

statsmaktens holdninger overfor *kunsten* og kunstnerne i det russiske samfunnet. På den ene siden utøver *makten* sterk kontroll, på den annen side brukes *kunsten* også aktivt av makten, og det oppmuntres til kreativitet og kunstuttrykk. Det spørsmål jeg på bakgrunn av dette stiller helt innledningsvis er: *Hvordan kan det ha seg at kunsten ble sett på som så farlig at det var nødvendig å legge bånd på den?* Kunstnerne selv framstår somme tider som tilsynelatende *lojale* mot makten, og somme tider framstår de som sterkt *kritiske* (Harbitz, 2003). Et annet spørsmål jeg stiller er derfor: *Hvorfor framstår motmaktens ansikter også som Janus-ansikter?* Det skjer dessuten en underlig veksling mellom ”*geniforklaring*” av enkelte kunstnere til en nærmest ”*total fordømmelse*” av de samme fra statsmaktens side, og vekslingen kan tilsynelatende skje brått og plutselig; nærmest ”*over natten*”. Dette undrer jeg meg over.

Parallelt med det mektige trykket ovenfra skjer en betydelig *mobilisering* av *kunstneriske skaperkraft* (Waage 1990: 144); *litterært* med navn som Pusjkin, Gogol, Dostojevskij, Tolstoj og Solovjov, Pasternak, Jevtutsjenko, Ajtmatov, Trifonov og Solsjenitsyn, og *musikalske* gjennom navn som Glinka, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Prokofjev, Stravinskij og Sjostakovitsj, Galitsj og Okudzava, for å nevne noen i tilfeldig valgt rekkefølge. Makten trykker, og kunsten svarer med et mot-trykk. Makt møtes av motmakt. Et siste spørsmål jeg da stiller og søker å besvare i oppgaven er: *Hva kan behyse og forklare denne dualismen i makt/kunst- relasjonen i russiske kultur, og hvilke faktorer kan sies å spille inn? Hvilke konsekvenser hadde dette for Dimitrij Sjostakovitsj og Vladimir Vysotskij?*

Kapittel 2

TEORI OG DEFINISJONER

"Det er noe som heter togangeren," sa han. "Kristoffer Robin prøvde å lære meg den en gang, men den ville ikke." "Hva var det som ikke ville?" sa Sprett. "Ville ikke hva?" sa Nøff. Brumm rystet på hodet. "Jeg vet ikke," sa han. "Den bare ville ikke. Hva er det vi snakker om, forresten?" (A.A. Milne, 1926, i Ole Brumm sitatbok, 1994)

"Historien gir oss ferdige tanker, romanen gir oss ferdige følelser. Men teksten, som bare gir oss materialet, krever av oss at vi omarbeider den, det krever selvstendig virksomhet." Goethe (gjengitt i Koppelev, 1975)

Kunst, musikk og makt

"Kunsten er nødvendig for å overvinne døden og glemselen. Avskaffer man den sanne kunst, vil et helt folk kunne gå i glemselen uten å etterlate seg et eneste spor." ("Volodja" i Johansen, 1985:99)

Kunsten brukes i denne oppgaven som en *paraphy-* betegnelse for det som tradisjonelt omfatter alle kunstarter; fra bildende kunst til diktning, *innbefattet musikken*, komponister og utøvere. Jeg legger altså til grunn en vid definisjon av kunstbegrepet. Der det sies noe som eksplisitt gjelder *musikken* og dets forhold til *makten*, er dette angitt.

Musikk velger jeg å definere som: "et sett av intensjonelle, klingende eller noterte lyduttrykk som ut fra samfunns- og kulturbestemte verdiparametre og fortolket lydsymbolikk gir mening for den enkelte ut fra individuelle biologiske og kognitive persepsjons- og konstruksjonsprosesser og gjennom en personlig opplevelsedimensjon, basert på intuitiv og tillært førforståelse og ut fra en sosiokulturelt bestemt oversettelses og tolkningstradisjon" (egen definisjon).

Makt kan spissformulert defineres som: "Evnen til å få sin vilje gjennom, til å realisere spesifikke eller kollektive mål, enten ved hjelp av andre eller i konflikt med andre." (Scott,

1987:283). Årsakene til at andre gjør som makthaveren ønsker, kan skyldes kontroll over makt- og tvangsmidler, i form av belønninger, kostnader eller sanksjoner som kan ytes eller påføres andre. Dersom den underlegne i maktforholdet ikke verdifastsetter belønningen eller straffen likt med makthaverne, mister sanksjonen sin kraft. Makthaverne kan bli maktesløse (Scott, 1987:283).

Makt og motmakt

”De taler til en mann som er fullt i stand til å ofre sitt liv når som helst. Deres trusler betyr ingen ting for meg”. Ernst Njeizvestny i samtale med statsminister Khrustsjov på kunstutstillingen i ”Manesjen” i Moskva i 1962 (Johansen, 1985:82).

Makt- og autoritetsbegrepet kan grovt deles i fire hovedkategorier:

1. **Makt gitt ved *autoritet* eller legitimitet i form av samtykke** (Scott, 1987:287). Individet kan legitimere makthavernes maktbruk fordi *vedkommende selv* ønsker det bevisst eller fordi vedkommende tror at *alle andre* ønsker det (gruppepress, konformitet, forventning)
2. **Makt som følge av *tvang* eller tvangsmidler.** Virkemidlene som står til rådighet for makthaverne til å splintre *handlingsrettet motmakt* er basert på en *forventning* hos begge parter om hva som vil skje dersom makten ikke får sin rett: ”*riset bak speilet*”. Dette skal sørge for *lydighet* gjennom avskrekking. Makthaverne har ytre og indre kontroll gjennom militærmakt og politi, samt domstoler og domsmakt gjennom lovgivning. Offentlige ideologier og doktriner støtter statens virksomhet påvirker gjennom *åpen eller skjult propaganda* og *indoktrinering*.
3. **Makt i form av *avmakt* og *passivitet*.** *Avmakten* representeres av dem som *ikke deltar*, de som *setter seg selv* utenfor gjennom passivitet (f.eks i buddhistisk tradisjon), eller de som *blir satt utenfor* av makthaverne ved hjelp av ulike maktmidler.
4. **Makt gjennom *motmakt*.** *Motmakten* vil søke å **nøytralisere makten** gjennom en *aktiv handling eller aksjon* eller en aktiv *ikke-handling* eller en bevisst *ikke-aksjon* (Hygen, 1982:54, Andenæs m.fl. red. 1981: 155, Norhaug, red. 1981: 147). Dette

krever tro på egne verdier, selvrespekt, og en form for fryktløshet og tro på egen selvtilstrekkelighet (Nordhaug og Veggeland, red. 1981: 167).

Reaksjonsformer knyttet til makt kan være *passive* eller *aktive*, *åpne* eller *skjulte*, *bevisste* og *planlagte* eller *spontane* og *uforutsigbare*. Som eksempel på det siste kan den russiske revolusjonen i februar 1917 stå som eksempel: Revolusjonen "... *började som en protest mot försenade mattransporter til Petrograd. Ingen trodde då att dessa protester på några få dar skulle leda till tsarregimens sammanbrott* (Scocpol, 1979: 98 gjengitt i Ahrne; 1981:94). Slik vil historiens gang også innebære et *uforutsigbart* element, en kilde til tilfeldige hendelser og *mutasjon*.

Kimen til motstand

"Til syvende og sist er man ikke nødt til å være dikter, men man er nødt til å være samfunnsborger". Dimitrij Sjostakovitsj (1980: 259)

Individet gjøres del av samfunnets *symbolske univers* gjennom sosialiseringsprosesser innenfor en sosiokulturell kontekst (Ruud, 1996: 15). Individets hverdagsvirkelighet, eller det man også kan kalle menneskets *mikronivå*, møter samfunnets *makronivå* gjennom strukturer, statsmakt og kontrollapparat. På det individuelle planet styres mennesket av sine *behov*. Alle menneskelige handlinger skjer ut fra *egeninteresse* (Tjernysjevskij i Nistad, 2004: 131-132). *Konflikter* er uunngåelige og fordrer *samarbeid*. Den motsetning som oppstår i skjæringspunktet mellom menneskets *frihet* og *nødvendighet*, er et resultat av hvordan menneskene selv skaper sine omstendigheter og hvordan omstendighetene skaper menneskene (Sartre 1976, 1960, gjengitt i Ahrne, 1981:55). *Nødvendigheten* er gitt ved et statlig maktapparat som har *monopol* på bruk av makt og kontroll gjennom en rekke maktmidler: politi, militærvesen, og rettsvesen (Holden 1977: 37,38). I *spenningsfeltet* mellom individets virkelighetsoppfatning og møtet med samfunnets strukturer og makt- og kontrollmidler, ligger **kimen til kamp, revolusjon og forsvar** (Ahrne, 1981:91). Her finner vi kimen til all motstand.

Musikk, kultur og mening

"Musikk har et stort fortrinn: uten å nevne noe som helst, kan den si absolutt alt". Ilja Ehrenburg (Volkov, 1980: 29, Bjørkvold, 1989: 303)

"Meningen i musikk. – det må lyde temmelig underlig for de fleste.(...)....Kan musikken for eksempel være et angrep på ondskaper? Kan musikk få en til å stoppe opp og tenke? Kan musikken være et varsko, og få folk til å rette oppmerksomheten mot forskjellige grusomme handlinger man har vent seg til å akseptere? Mot ting man lar passere uten å reagere?" sier Dimitrij Sjostakovitsj (Volkov, 1980:247).

Enhver kultur forstår i hovedsak seg selv ut fra de normer, holdninger, verdier og samfunnsmodeller som til enhver tid er rådende nettopp i dette samfunnet. *"Et samfunn må forstås ut fra egne forutsetninger"* sier Barth (1977, gjengitt i Næss, 1982:121). Det samme kan parafraseres til å gjelde for *musikken i samfunnet*. Musikken får **mening** på bakgrunn av kultur og læring (Ruud, 1990: 313).

Kultur definerer jeg som: *"Summen av alt det et samfunn vet, kan og gjør, og som bringes videre med adopteringer, modifiseringer og mutasjoner"* (egen utvidelse av Garfias definisjon, 2004:7).

Å forsøke å finne **mening i og "forstå"** musikk innenfor en gitt sosial og/eller kulturell kontekst innebærer at man søker å gå utover det som er direkte og individuelt opplevd eller persipert gjennom musikken. Det krever at man bevisst søker å tilegne seg en viss type kodekompetanse eller *kodefortrolighet*. (Ruud, 1996:21). *"Om hjärnan arbetar genom att återge, liksom vi tror att förnimmelser är återgivning, måste vi känna till koden – räglarna för återgivningen"* (Gregory, 1981, gjengitt i Edwards, 1987:138). *"Att tolka musikk, att förstå och tilegna sig, blir då mer direkt en fråga om möjligheten att göra översättningar"* (Sven Anderson, i Molander, red. 1996:78). *"Eventyret er en løgn, men det gir en nøkkel"* synges det i Rimskij-Korsakovs *"Den gylne hanekylling"* (Sjostakovitsj, 1980:189). Denne måten å betrakte musikk på innebærer en oppfatning om at musikk faktisk gir muligheter til å henvise til noe annet enn seg selv; at den kan **symbolisere en eller annen sfære av virkeligheten** (Molander,

red, 1995:65). Jon-Roar Bjørkvold beskriver i sin bok *”Det musiske menneske”* (1989:303) hvorledes musikken til Sjostakovitsj tilsynelatende var begrepsløs for makthaverne, men likevel var den: *”...fylt av begreper for talløse masser av russere som fulgte og forsto hvert tema i Sjostakovitsj musikk, fordi de delte skjebne med ham, som undertrykte og forfulgte.....(..)... Musikken talte til dem og på vegne av dem i deres kode, på deres eget musikalske morsmål, som russere”*. Musikk blir da et *kommunikasjonsmiddel*, et ”språk” som formidler noe; et budskap. Robert Garfias (2004:6) sier at musikk er: *”... communication of the inner state of being from one individual to another.”* I kommunikasjonsteori (av latin: *communicare* = å dele, gjøre felles, stå i forbindelse, gi underretning) snakker man om koding og avkoding. (Rommetveit, 1972:32, Aubert, 1981:237). Dette peker på en viktig side ved den russiske musikktradisjon. Musikken var inngitt en **mening** som lå *”nedfelt i temaenes karakter og utvikling, tonalitetens særpreg, instrumentasjonens særpregete retorikk”* (Bjørkvold 1989:306). *”Med dype røtter tilbake til det totalitære 1800-tallssamfunnet, hadde russerne vært vant til å fortolke musikk som også en politisk og samfunnsmessig kommentar, på en måte som kan virke fremmed på en vesteuropeer i dag”*, sier Bjørkvold (1989:306).

Denne måten å betrakte musikk på står i motsetning til dem som mener at *”Musikk er bare musikk, ikke noe annet.”*(Garfias, 2004). Edouard Hanslick (1891) hevdet for eksempel at: *”Musikens enda og uteslutande föremål eller innehåll är tonande former i rörelse”* (Molander, red. 1995:66). Det blir dermed viktig å påpeke at i vår sammenheng må **meningen i musikk** ses i forhold til eller innenfor rammen av en gitt kontekst; nemlig det russiske samfunnet. Vi må uansett være oppmerksom på faren for å **overfortolke** de ”sannheter” og de **meninger** i musikken som vi synes å finne. Robert Garfias sier ”: *...there is always the greater danger that we are forcing our own value system on a culture where it is not appropriate to the culture.”* (Garfias, 2004:41). Det er ikke alt som er *oversettbart* (Næss, 1982:135).

Kapittel 3

MUSIKK/MAKT – RELASJONEN I RUSSISK MUSIKKULTUR

”Russland er bygget på vold” (Valerij Gergjev)

”Russlands fortid var vidunderlig, nåtiden er stående og når det gjelder framtiden – er den hinsides den dristigste fantasi. Det er fra dette utgangspunktet Russlands historie må skrives.” Grev Aleksandr Benkendorf, sjef for det hemmelige politiet i 1830-årene. (Smith, 1976:342).

”Synes du ikke egentlig at historien er en bore?” Sjostakovitsj (gjengitt av Volkov 1980:11).

”Vlast” – makten i Russland

”Vlast. Makten. Det betyr den øverste myndigheten. Men det betyr mye mer: Stalin, Politbyrå, Det hemmelige politiet, Stalins yndlinger, enten de er offisielle eller bare hofffolk uten titler. I munnen på den vanlige borgeren har dessuten ordet en viss klang av skrekke og harme, for det leder tankene hen på ”herskerne våre” og på det gapende svelget mellom dem og massene.” Den politiske avhopperen Victor Kravchenko (1946:453).

”Enhver kokkepiké må lære å styre staten.” Lenin (Sølvberg, 1984:76)

Jeg velger Kravchenkos beskrivelse av *makten* som grunnlag for egen forståelse og framstilling. Navnet *Stalin* kan byttes ut med navnet på enhver av de ”herskere” og statsoverhoder som har sittet med øverste myndighet i Russland; fra tatarenes ”gudeliknende” khan-herredømme, gjennom tsarmaktens enevelde og ”gudekeiser”-makt (Waage, 1990:41), bolsjevikledernes ”jernhånd” og fram til dagens øverste statssjef, som på ny per dags dato prøver å stramme grepet om det russiske folket og de mange befolkningsgruppene i landet.

Et bakgrunnsperspektiv for makt/musikkrelasjonen

”Som jeg ser tilbake, forekommer det meg som noe av det verste at folkets lidelser ble tatt som en selvfølge. De ble godtatt som naturlige og unngåelige lik solen og det ekle været i Ural.” Kravchenko (1946:362)

”Peter den store var den første bolsjevik... mer billegger enn slakter. Men han skar i kjøtt, ikke i stein”. Dikteren Maksimilian Volosjin (1925, gjengitt i Moynahan, 1994:6.:6).

Fra år 1240 og i to hundre og førti år var Russland invadert av de mongolske horder: *”De som kommer fra dødsriket”* (Waage, 1992:27). Det var her, sier dikteren Jevtusjenko, som blodsutgytelsene for det russiske folk ble *tradisjon* (Moynahan, 1994:6). Eneherskeren ble innarbeidet med brutalitet og grusomme straffe- og torturmetoder. *”Om mongolenes formelle overherredømme tok slutt i 1480, betyr ikke dette at Russland frigjorde seg fra deres påvirkning”* (Waage, 1990: 29, 31). Styreformen forble i århundrer autoritær. Eneveldets høyeste makt lå hos tsaren, som *”ikke bundet av noen lov, men ga og endret lover og rettspraksis etter forgodtbefinnende”* (Waage 1990:41). Gjennom tsarherredømmet ble det hemmelige politi grunnlagt og bøndenes livegenskap innstiftet; menneskene kunne eies, selges og kjøpes på lik linje med dyra og andre eiendeler (Waage1990:34). Offisiell sensur og praksis med spesiell tillatelse for å kunne forlate hjemstedet ble innført og det ble opprettet et byråkratisk embetsverk, teokratisk oppbygd: med frykt, menneskeforakt, korrupsjon og vilkårlighet som resultat (Smith, 1976:285:47-48). Overvåkning og kontroll av kulturinstitusjoner og universiteter ble tradisjon gjennom tsartiden sammen med husundersøkelser, arrestasjoner og fengslinger (Waage 1990:141). Mot slutten av første verdenskrig kom det til revolusjon i 1917, og etter en blodig borgerkrig seiret bolsjevikene i 1922. Ideologien om å skape en sterk sovjetmakt kom fra Stalin (Nistad, 2004:237) som utviklet Russland fra et bondeland til en kommunistisk og moderne industristat i løpet av mindre enn en generasjon. Den raske industrialiseringen og utarmingene av bøndene førte til kaos i landbruket, og landet sto i denne perioden overfor flere sultkatastrofer. Folket ble klemte mellom *golod, kholod og vlast* – mellom sulten, kulden, og *makten* (Kravchenko, 1946:28). Det ble tatt i bruk tortur, tvangsarbeid og henrettelser overfor dem som ble oppfattet som opposisjonelle. Det ble opprettet tvangsarbeidsleirer over hele landet, særlig i Sibir og nordvestlige deler av Russland. Stalin gjennomførte en integrasjonspolitik overfor ulike kulturer innad i landet som innebar deportasjon av hele folkeslag. Ca 60 millioner mennesker døde som følge av

krig, sult, henrettelser og utrenskning. Ved utgangen av 1947 hadde Sovjetunionen sikret seg kontroll med mesteparten av Øst-Europa, og var nærmest hermetisk lukket mot Vesten. I 1953 dør Stalin, og Nikita Khrustsjov overtar i 1958 rollen som den sterke mann som på nytt samler både partiledelsen og statsledelsen i ett grep, etter en lengre maktkamp. Omveltningene i samfunnet preget kultur- og åndslivet på mange plan og danner bakgrunnsteppet for relasjonene mellom *makten* i møte med *kunsten*.

Maktens møte med kunsten – ”Kattens lek med musa”

”Lenin ble en gang gjort oppmerksom på at noen av hans vidløftige ideer ikke var forenlige med virkeligheten. Lenin besvarte denne kritikken kort og godt med ordene: ”Det blir verst for virkeligheten”. ” Lenin (Jon Dørsjø, 1959: 202).

”Å, du kjære, for den som er alene og uten gud og herre er det tungt å bære hver dag. Man må derfor velge seg en herre, for Gud er ikke lenger på møte” Albert Camus (gjengitt i Bukovskij, 1981:163)

Statsmakten i Russland hadde tradisjon for å opptre som kulturell vokter helt fra tsarens dager (Smith, 1976: 429). I møtet mellom *kunsten* og *makten* ble det rent bokstavelig talt ”*verst for virkeligheten*”. Makthaverne satte alt inn på å styre kunstnerne, kulturytringene (Øverli, 2000:160), kunstens form og uttrykk med alle midler. Myndighetenes glansbilde skulle for en hver pris opprettholdes. *Historien* ble omskrevet slik at den skulle passe makthavernes *idealer*. Det objektivt sanne for makthaverne var de vedtatte ideologiene – ikke virkeligheten slik den fremsto for det alminnelige russiske folk. *Kunsten* ble dermed sett på som et middel til å gi uttrykk for mening og kritikk. Kunsten fikk en ”speilfunksjon” (Jevtutsjenko i Moynahan, 1994) og skulle avbilde det sanne og det virkelige (Folven Bergesen 2004: 114). Kunstneren fikk rollen som uoffisiell *sannsiger*, *historieskriver* og *kulturpolitisk kommentator* (Visjnevskaja, gjengitt i Bjørkvold, 1989:304, Øverli i samtale 10.11.04). Kunsten, og *musikken* ble av russerne derfor opplevd som ”*dypt viktig for videre liv under terrorveldets blodige åk*” (Bjørkvold, 1989:304). Kunstens utøvere ble i likhet med det russiske

folk lagt i klemme mellom møllesteinene *golod, kholod og vlast* - sult, kulde og makt. Kunsten ble på mange måter en *linbøye* (Folven Bergesen 2004:116). Det nye, revolusjonære Russland etter revolusjonene i 1917 hadde hatt behov for nye uttrykksformer for å uttrykke sine ideer, visjoner og reformer (Bjørkvold, 1989: 291). Mange av kunstnerne ”*spaserte inn i den russiske revolusjonen som om det var en buss de hadde ventet på.*” (Salisbury, 1979:188) 1917 ble bare en sosial og politisk bekreftelse på noe som allerede hadde skjedd i kunsten i løpet av 10-årsperioden etter 1900. Nye musikalske former og uttrykk ble i begynnelsen av 1920-årene ønsket velkommen av makthaverne og det skjedde en oppblomstring av de ulike kunstarter. ”*20-årene hadde vært preget av en eksperimentell skapertrang blant forfattere og malere*” sier Waage (1990:182). Kontroversene var store på den kreative scene. Venstreorientert kunst dominerte (Volkov, 1979:19). Mange kunstuttrykk vakte en storm av debatt som ”*raste i maktens korridorer*”. 1930-årene opplevde en innstramming av det frie kunstuttrykket og eksperimenteringen innen kunstartene. Gjennom de mange ulike kunstuttrykkene som de ikke likte, fikk bolsjeviklerne se et speilbilde av revolusjonene som de ikke kunne tolerere (Salisbury, 1979:192). Idealet for kunsten ble nå *sosialrealismen*, og det var den ”*lykkebringende proletære politikk*” som skulle avbildes på nesten religiøs vis. Det ble ført en bevisst ”*krig*” mot avvikerne (Johansen 1985: 85). Staten og dens ledere hadde *makten* og maktapparatet på sin side: ”*Og våre kamerater lederne brukte denne makten uten å tenke seg om to ganger. Særlig hvis de følte at noen fornærmet deres utsøkte smak. Hvis en kunstner hadde laget et portrett som ikke lignet lederen, forsvant han for alltid. Det gjorde også forfatteren som brukte ”stygge ord”. Det var aldri noen som tok opp estetiske dimensjoner med dem eller spurte om noen forklaring. De ble bare bentet om natten. Det er det hele.*” sier Sjostakovitsj (1980: 120). Kontrollapparatet førte til at mange kunstnere underkastet seg og ble brukt i stadig skiftende propagandahensikter (Volkov, 1980: 25). Fra 1932 ble foreninger for ulike kunstarter opprettet som byråkratiske organisasjoner med strengt definerte graderinger og med tilsvarende sterk kontroll og kryssjekking (Volkov 1979: 26). Innenfor kunstnerforeningene fikk man rett til arbeid og lønn bare hvis man var offentlig

godkjent. Det gjaldt ikke å bli strøket av den offisielle litterære lista, eller bli skrevet ut av Komponistforbundets ruller. Komponistforbundet avgjorde hvem som kunne få stipendier, jobber, utmerkelser – og hvem som skulle ”*støtes ut i det ytterste mørke*” (Johansen 1985: 111). Pressmidler og undertrykkelsesmekanismer sto alltid klare til bruk, angiveri og hemmelig politi var en del av hver organisasjon. Bare musikkverk som inneholdt propaganda i tråd med statens ideer fikk økonomisk støtte (Volkov, 1979:20). Kunsten skulle uttrykke sosialrealisme, den skulle utformes fra de tre hovedprinsippene ”*partinost, idejnost og narodnost*”- for partiet, ideene og folket. Man hadde dermed kunst i to kategorier, *offisiell kunst* og *uoffisiell*. Den offisielle bildende kunsten; såkalt ”*Fiduskunst*”(Johansen 1985:93) – var strålende og virkelighetsfjern. På tross av en påstått sosialrealisme fra maktavernes side sto fiduskunsten i grell kontrast til den uoffisielle, såkalte ”*Katakombekunsten*” som portretterte den egentlige russiske tilværelsen - skitt og armod. På lik linje med bildende kunst oppsto det et skille mellom *offentlig godkjent og ønsket* musikk, og den musikken som *kunstnerne selv* ønsket å uttrykke. Den uoffisielle kunsten ble ikke anerkjent av styresmaktene (Johansen, 1985:80). Musikere og komponister som trådte utover de opptrukne rammer ble utsatt for ulike straffetiltak. Mange ble utsatt for en regelrett ”heksejakt”, ble fengslet, satt i arbeidsleire og mange ble deportert. Mange ble fratatt sitt sovjetiske statsborgerskap dersom de reiste til utlandet (Johansen, 1985: 165). Mange kunstnere ble ”*ikke-personer*”, ikke fikk de utreisetilatelse, ikke fikk de arbeid, ikke fikk de lønn. Det var en form for *usynliggjøring*: Skuespilleren, sangeren og forfatteren Aleksandr Galitsj (f.1918) uttrykte det slik etter å ha blitt fratatt sitt arbeid og sine rettigheter (Smith 1976:468): ”*Jeg kan ikke røres ved og jeg kan ikke nevnes.*”

Motmaktens virkemidler – ”Hersketeknikker” i forkledning

”*Når en liten mus skal ut og gå, må hun se seg for og passe på. Det er mange her som ønsker at få en deilig liten musestek til middagsmat. Kanskje blir det meg, kanskje blir det deg, kanskje blir det tra la lei.* ” (Thorbjørn Egner i Ørjasæter, red. m.fl. red.1993: 59).

"Folket var hjelpeløst midt i lidelsene, utmattet av tyve års krig, revolusjon, underernæring og systematisk forfølgning, svimmel av propaganda og villedet av løgn, helt avskåret fra den øvrige verden. Likevel godtok det ikke lederne brutalitet." Kravchenko (1946:196).

Det var *tradisjon* i Russland for å bruke kunsten som politisk kritikk og kommentar (Bjørkvold, 1989:306). Det var også i *Marxistisk* tradisjon og "ånd" å ta utgangspunkt i bevisst bruk av kritikk for å få til samfunnsendringer. Marx selv trakk opp retningslinjer for et nytt kritisk, "*dialektisk-materialistisk*" teater, bygget på forestillingen om at den *nye verden* ikke kan antesiperes dogmatisk, men må fremtre gjennom kritikk av *den gamle*. Dette innebærer en "*hensynsløs kritikk av alt bestående, hensynsløs både i betydning av at kritikken ikke frykter for sine resultater og enda mindre at den frykter konflikt med de herskende makter*". Den historiske komedie må således erstattes av den politiske og kritiske satire, mente Marx, og den må bruke *overdimensjonering* som virkemiddel, for å "*klarlegge uoppklarte forhold, og spille dette ut mot etablert mistolkning, ukritiske konvensjoner og, stadig oftere, bevisste løgner*." (Skjellstad i Bjørkvold og Holen, red. 1983:47, 49). Gjennom en slik fremstilling skulle virkelighetens politiske, samfunnsmessige og rettsmessige tilstander kritiseres, og dette hadde som hensikt at mennesket skulle desillusjoneres, provoseres og gjennom dette *aktiveres til handling* (ibid:47). Også musikken ble preget av disse tankene og virkemidlene. Kunstnerne utviklet en rekke ulike strategier for å omgå kontroll (Øverli, 2000:72):

- skrive for skrivebordsskuffen
- sende arbeid utenlands for publisering
- emigrere og publisere i utlandet
- bli boende og bruke uoffisielle kanaler for publisering

Ingen av disse måtene å omgå kontroll på var uproblematisk. Makthaverne kontrollerte til enhver tid i hvilke muligheter som var åpne for kunstnerne. Angiveri og husundersøkelser var vanlig, det kunne medføre fare å sitte på materiell som ble ansett som forkastelig eller uønsket fra makthavernes side. Kontakten med utenverdenen var i lange perioder avskåret, sensur og kontroll var en del av hverdagen. Kunstnerne kunne bare bruke sitt vidd, mot, fantasi og tvetydigheter for

å mobilisere sitt motsvar mot makthavernes overgrep. Det ble på mange måter en ulik maktkamp. Kunstnerne og makthaverne gikk inn i en *katt-og-mus*-lek: ”Det er et listig spill, der det spilles med slubet og utflukter, allegorier og kryptiske språk skjulte meninger og betydningsfulle omskrivninger med dramaer som spilles på en måte for å tekkes sensorene og en annen måte for å vekke levende forsamlinger” sier Smith (1976: 429). Kunstnernes uttrykksform og uttrykksmidler ble preget av en dobbelt klangbunn, en *metakommunikasjon*.

En rekke litterære grep og virkemidler ble tatt i bruk først i *litteraturen*, [først påvist av Michail Bachtin (1979), referert i Bjørkvold 1989: 294] men deretter også i *musikken*.

Kort oppsummert dreide det seg om bruken av en rekke teknikker:

- **Latterliggjøring:** Humor, det *skandaløse* og *lattervekkende*, karneval og klovneri.
- **Overdrivelser:** *Overdrevne bilder på bl.a. psykiske prosesser:*
- **Vrengbilder av virkeligheten:** Det *grotesk-parodiske*, det skjeve speil på det offisielle samfunnets verdier, normer og regler – der alt brytes opp og vendes opp- ned, omtrent som forvrengningsspeil i et tivoli.
- **Omvendinger:** Uakseptable relasjoner og forhold blir *snudd på hodet* – høy blir lav og lav blir høy.
- **Irrasjonelle elementer:** Det *eksentriske*, i opposisjon til klar fornuft.
- **Ironi, satire**

På mange måter gjenspeilte disse virkemidler makthavernes egne makt- og kontrollmidler i form av mer billedlige og begrepsmessige ”*hersketeknikker*”. Jeg har hentet begrepet fra Berit Aas, som i Norge har betegnet slike virkemidler som *hersketeknikker* når de brukes av menn som undertrykkere overfor kvinner i det offentlige rom. Aas nevner også *utfrysning* og *usynliggjøring*. Disse to teknikkene hadde statsmakten i Russland bokstavelig talt selv monopol på gjennom bl.a. sine forvisninger av folk til arbeidsleire i Sibir og *fjerning* av folk på ulikt vis; fra livet, fra Russland, fra stillinger, lønningslister og manntall. Målet med å bruke disse

forvrengte hersketeknikkene som virkemidler i musikken var å kritisere det bestående og peke nese til makthaverne, helst slik at det ble forstått av folket uten å kunne angripes fra makthavernes side. Overdrivelser, parodier, spissformuleringer, satire og ironi fikk nye og revolusjonerende musikalske uttrykk. Stilsprang, groteske innfall med innslag av humor, ”*gjøglende vanvidd*” og parodiske elementer viste seg i musikken som bevisste uttrykk for kritiske, politiske og ideologiske standpunkter fra komponistenes side (Bjørkvold 1989:294, 295). Dette var også i tråd med den russiske *jurodstvo-tradisjon* Bjørkvold, 1989:297, 298).

Jurodivyj-masken

”Jeg har alltid ønsket at musikken skal være en aktiv kraft. Det er den russiske tradisjon.”
Sjostakovitsj (1980: 177).

”For russerne har kunstytringer tradisjonelt ofte hatt en profetisk ladning, som en type jurodivyj-utsagn med visjonær kraft.” Bjørkvold (1989:307).

På tross av fordømmelse og forfølgelse fra makthavernes side, hadde kunstnere, det være seg malere, diktere, forfattere eller musikere, ofte hatt en spesiell stilling i det russiske samfunn. Elsket og beundret av massene, og fryktet, men også beundret av makthaverne. Utsagnet som Sergej Khrustsjov kom med til kunstneren Ernst Njeizvestnij da han i 1976 hadde bestemt seg for å emigrere, kan tas som et uttrykk for dette: ”*De arbeider du ikke får med deg til utlandet, kan du la stå i min garasje*”. (Johansen 1976:73.) Khrustsjov hadde skjelt ut den type kunst som Njeizvestnij sto som representant for som noe ”*hundemøkke, skittent, skammelig*”, og som ”*så ut som det var malt av en eselhale*”, ved kunstutstillingen i ”Manesjen” (Johansen 1985:81-83). Det kom til der en åpen ordveksling, der Njeizvestnij ropte til Khrustsjov: ”*De kan gjerne være statsminister og formann, men ikke overfor mine arbeider. Her er jeg førsteminister, og vi skal diskutere på like fot*.” Dette var egentlig et ”farlig” utsagn, som kunne ført til sanksjoner for Njeizvestnij, men gjennom det vant kunstneren også respekt nettopp hos dem som hadde makt til å iverksette sanksjoner. ”*Sovjetisk kritikk er en underlig*

ting.” sier Sjostakovitsj. ”Den er basert på det berømmelige prinsipp: de slår deg, og lar deg ikke få lov til å skrike” (Sjostakovitsj, 1980:281). Det gjaldt å si det usagte og uttrykke det umulige på en slik måte at straffen og sanksjonene kunne unngås. Det gjaldt å etablere en kunstnerisk *skinnvirkelighet* som makthaverne kunne godta (Bjørkvold, 1989:328). Musikk som medium var ikke entydig (Harbitz, 2003). For kunstnerne selv innebar denne dobbeltheten en ”balansegang på en skarp knivegg”. Dette illustreres ved spørsmålet som Maxim Sjostakovitsj etter sigende stilte sin far i 1957 under innstuderingen av farens 11. symfoni: ”Papa, what if they hang you for this?” (Harbitz, 2003). Den tradisjonelle russiske Jurodstvo-masken (en slags ”hellig-narr-kritiker”) kunne bidra til at kunstneren beholdt en slags ”religiøs” og ukrenkelig beskyttelse på tross av kritiske innfallsvinkler fra kunstnerne (Volkov 1979:21, Bjørkvold 1989:297,298). ”Myndighetene anerkjente en jurodivyjs rett til å kritisere og være eksentrisk - innen visse grenser” sier Volkov (1980:21). Jurodivyj-rollen kunne derfor stundom gi ryggdekning til dem som åpent kritiserte makthavere, samfunnet og de politiske autoritetene.

Makten og kunsten i perioden 1960- 1975

”Russland kan ikke skjønnes med forstand alene. Vanlige mål kan ikke legges på det. Det har en spesiell karakter. Man må ganske enkelt tro på Russland.” Fjodor Tjutsjev (Smith, 1976:469).

”Kunsten skal foredle individet og begeistre ham til handling.”

Khrustsjov på utstillingen ”30-års Moskva-kunst” i Manesjen i Moskva i 1962 (Johansen, 1985:83,84).

Perioden fra 1960 til 1975 er preget av de bølgedaler og topper som **makten** påfører kunsten og dens utøvere. Khrustsjov tok etter overtakelsen etter Stalins død et offentlig oppgjør med den stalinistiske fortiden (Nistad, 2004:282), satte statsapparatet på hodet med mange vidtrekkende reformer innen økonomi og administrasjon (ibid:284) og la ned mange fangeleire. Denne perioden kalles ofte for ”*tøversperioden*” eller avsmeltningsperioden. Sensuren ble mer liberal. Det ble lettere

for sovjetborgere å besøke utlandet. Mange emigrerte, og mange ”hoppet av” (Johansen 1985:213). Svært mange av de som emigrerte var forfattere, diktere, bildende kunstnere, utøvende musikere, teaterfolk, ballettdansere, vitenskapsmenn og leger (ibid:214). Perioden med tøvær toppet seg og kuliminerte i 1962 med Solsjenitsyns bok ”*En dag i Ivan Denisovitsj liv*” (Øverli, 2000:58), en bok som beskrev det brutale livet i fangeleirene. Sammen med Khrustsjovs brautende utenrikspolitikk var endringene med på å svekke hans stilling i det øverste maktapparatet. I 1964 måtte han gå av og Leonid Brezjnev tok over styringen. De økonomiske og administrative ordningene som Khrustsjov innførte ble opphevet, avstalineringskampanjen ble innstilt, sensuren ble forsterket og den ideologiske kontrollen over kulturlivet ble igjen intensivert. (Nistad, 2004:284). Den lange tida under Brezjnev kalles ofte for ”*stagnasjonstida*”. Under Brezjnev dukker det opp et nytt samfunnsfenomen; *dissidentene* (Nistad, 2004:285). Dette var kunstnere, forfattere og vitenskapsmenn som bevisst opponerte mot sovjetsystemet. Dissidentene ble møtt med harde straffetiltak, straffe- og arbeidsleire ble tatt i bruk. Mange havnet i fengsler og på sinnssykehus (ibid 286). Tjekkosllovakia invaderes i 1968. På slutten av 1970-årene avtar den økonomiske veksten i Sovjetsamveldet. Når Brezjnev dør i 1982 er landet preget av mafia, korrupsjon, økonomisk stagnasjon, alkoholisme og kriminalitet og store problemer i landbruk, industri og økologi (Nistad, 2004:287). Tøværperioden fra 1953-62 under Khrusjtsjov ”*er historien om våren som aldri riktig ble til noen sommer*”, sier Nistad (2004: 284). Ytringsfriheten blir større. Kunstnerne får noe bedre arbeidsvilkår i denne perioden, men det vedvarer ikke. I 1958 gir Vesten Boris Pasternak Nobels fredspris i litteratur, og dette sender sjokkbølger gjennom Sovjetsamveldet (Bjørkvold 1989: 320). Prisen blir oppfattet som en provokasjon. Pasternak sier fra seg prisen, men dør i 1960 (Bjørkvold 1989:320). Kald krig og Cuba-krise internasjonalt i 1962 samt indre uro setter sitt preg på tilværelsen. Under Brezjnevs styre fra 1964 øker *maktens* styrke og den ideologiske kontrollen over kulturlivet og sensuren forsterkes (Nistad, 2004: 285). *Motmakten* i kulturlivet sprenger seg fram blant annet gjennom *dissidentenes* virksomhet. Kunstnere, forfattere

og vitenskapsmenn stiller seg bevisst i opposisjon til sovjetsystemet (Nistad, 2004: 285). Trykket og temperaturen i *motmakten* øker proporsjonalt med myndighetenes innstramminger. Det internasjonale samfunn øver også påtrykk. Flodbølgen av motstand mot det gamle regimet kulminerer ved utnevnelsen av Mikhail Gorbatsjovs som ny generalsekretær i 1985. Dette året markerer et viktig tidsskille i kulturhistorien. Det som skjer da blir en virkelig frigjøring av de musiske stemmer: ”*Glasnost*” av det russiske ordet *golos* = stemme. (Kilde: Bjørkvold i veiledningstime, Bjørkvold 1989:329). Men dette kommer for seint til at to av motmaktens tydeligste ansikter og klareste stemmer i perioden får oppleve det: Dimitrij Sjostakovitsj og Vladimir Vysotskij.

Motmaktens ansikter: Dimitrij Sjostakovitsj og Vladimir Vysotskij

Dikteren Jevgenij Jevtusjenko (B. Moynahan, 1994:6) forteller en historie fra den russiske revolusjonen, om den russiske dikteren Aleksander Blok, som kom tilbake til landstedet sitt, og fant bare ruiner, døde kropper og aske. Plutselig glimtet det i noe blankt i ruinene. Det var knuste biter av speil. Blok tok den største speilbiten under armen og gikk omkring i askehaugen med den hele dagen. Mens han gikk der kom det revolusjonære rødegardister forbi. De kom rett fra kampene, med geværbandolær over brystet. Skjeggete og skitne ville de at dikteren skulle holde opp speilet for dem mens de barberte seg. Speilet var sotet og bulkete etter brannen, og bannende måtte rødegardistene misfornøyd finne seg i at deres ”revolusjonære uforsonlighet” ble visket ut i speilingen. Og de gnikket og gned på den sotete flaten med sine skitne og fillete ermer, mens dikteren fortsatte sin rolle som speilholder. Lik de revolusjonære var det ikke alltid at makthaverne likte det de fikk se i møtet med sitt eget speilbilde. Det kunne da være svært vanskelig å være den som holdt speilet opp. Dette fikk to av motmaktens mest betydelige ansikter og stemmer i perioden 1960-75 erfare: Dimitrij Sjostakovitsj (1906-1975) og Vladimir Vysotskij (1938- 1980).

På grunn av propaganda og massiv historieomskrivning fra myndighetenes side og utrenskning av uønsket litteratur fra biblioteker og arkiver, var det generasjoner som vokste opp uten minner og fortiden og uten kunnskap om sannheten (Kravchenko 1946:330). Det var farlig å skrive ned erindringer og beretninger som kunne oppfattes som kritikk av makthaverne og samfunnet. I fortelsen og hemmeligholdelsen ville de nye generasjoner på mange måter forbli historieløse, om det ikke var for kunstnerne som *speilholdere* og *sannsigere*. Verken Sjostakovitsj eller Vysotskij ville ta *maktens* myter og løgn som vederlag for det de mente var den egentlige sannheten; den virkelige virkeligheten (Sjostakovitsj, 1980: 11 og Øverli, 2000:9) for det russiske folket. I spenningsfeltet mellom deres virkelighetsoppfatning og møtet med maktapparatet og samfunnets strukturer lå kimen til kampen mot hykleriet. I skjæringspunktet og motsetningen mellom *frihet* og *nødvendighet*, personlig integritet og makthavernes krav, valgte begge å uttrykke sin frihetslengsel og sine sannhetskrav gjennom musikken. Vysotskij gjennom diktenes og tekstenes doble klangbunn og sanguttrykkets råhet og villskap, Sjostakovitsj med instrumentalmusikkens egne klangbilder, former og dynamiske uttrykksmuligheter, i det uventede, det overraskende, det absurde, gjennom musikalske allegorier, fantasier, ironier og stilbrudd (Bjørkvold 1989:295) og gjennom bevisste brudd med estetisk anerkjente musikalske uttrykksformer. Musikken, diktningen og gitarpoesien ble en måte å dokumentere historien på. Både Sjostakovitsj og Vysotskij framstår derfor som *historieskrivere* for det russiske folket. (Bjørkvold, 1989: 304 og Øverli i samtale 10.11.04).

Dimitrij Sjostakovitsj (1906-1975)

"Min musikk sier tross alt det hele...(...)I det lange løp er alt som blir sagt om musikken mindre viktig enn musikken selv...(...)...Det er ingen vits å snakke for døve ører, og jeg snakker bare til dem som kan høre, og det er bare dem jeg ønsker å få i tale, de som mener at musikk er viktigere enn ord." (Volkov, 1980: 211,212.)

I 1960 kom Sjostakovitsj sin 8. fiolinkonsert, en kvartett i Cm. Den var dedikert til minnet av krigens og fascismens ofre. Med Khrustsjovs inntreden på toppen av den

politiske maktstigen i 1953 hadde Sjostakovitsj mistet *formalist*-stempelet, som Stalin hadde gitt ham, og han fikk bedre arbeidsvilkår (Volkov 1980:33). I denne perioden skrev han flere større verker og mange av hans hittil ikke fremførte verk ble nå fremført, blant annet 4. symfoni og *Lady MacBeth* i ny utgave. I 1958 ble han angrepet av poliomyelitt og dette kom til å prege helsen hans i lang tid framover. Sjostakovitsj var utdannet musiker og komponist. Han hadde et kunstklassisk utgangspunkt med bakgrunn fra Leningrad-konservatoriet. 19 år gammel skrev han sin eksamenssymfoni (Volkov, 1980: 19) som ble en umiddelbar suksess. Han var meget produktiv og skrev en rekke komposisjoner; operaer, ballettmusikk, filmmusikk og symfonier, samt en rekke bestillingsverk. Tidlig var verkene hans stort sett godt mottatt av maktapparatet, og fikk god presseomtale, men i 1931 møtte hans musikk første gang ”*sensurens øksebugg*” (Bjørkvold, 1989:298). Katt-og mus-leken mellom ham og myndighetene kom i gang. Årsaken var at han nå tok på seg rollen som *jurodivj* og skrev kritiske og dristige komposisjoner: ”*Nesen*”, fullført i 1928 og ”*Lady MacBeth fra Mzensk*” fullført i 1932. I begge stykkene brukte Sjostakovitsj en kriminalsak for å anskueliggjøre hvordan stykkenes hovedpersoner står overfor en korsvei (Sjostakovitsj, 1980:23). *Lady MacBeth* var en umiddelbar suksess og Sjostakovitsj ble hyllet som et geni helt fram til den dagen *Josef Stalin* fikk se operaen og forlot salen i raseri. Sjostakovitsj måtte da vise en offentlig form for selvkritikk for å kunne fortsette arbeidet sitt (Bjørkvold 1989:300) og han måtte forsikre makthaverne om at han heretter ville lage musikk som var mer moderat i tonespråket enn ”*Nesen*”(Sjostakovitsj, 1980:299). 1936 kom en offentlig fordømmelse av ham i ”*Pravda*”, sponset av Stalin. Sjostakovitsj ble her utskjelt på det verste i sovjetpressen. Dette var opptakten til en kampanje mot ham. Det sies at lederen for det offisielle russiske Komponistforbundet prøvde å få ham likvidert (Johansen 1985:112). Sjostakovitsj sier selv at dette førte ham inn i ”*fryktens klør*”, og at han for en tid sluttet å komponere. Frykten for å bli arrestert pinte ham i 40 år (Volkov, 1980:25). På grunn av det politiske klimaet var det umulig å fremføre hans 4. symfoni, som ikke ble fremført før i 1961. I 1937 kom hans 5. symfoni, som innebar

et vannskille for hans skjebne som musiker (Volkov, 1980:26). Musikken ble sett på som et symbol over en komponist under ”sterk moralsk belastning”. Under den 2. verdenskrig kom hans 7. og 8. symfoni, som på tross av rekviem-liknende og sorgtunge elementer ble godtatt av makthaverne. ”*Negativiteten*” man syntes å oppfatte i verkene ble nå godtatt fordi man kunne oppfatte dette som en kritikk utover, rettet mot tyskerne (Volkov i Sjostakovitsj, 1980:29). Etter krigen ble det igjen kulturlivet offer for innstramminger og særlig oppmerksomhet fra makthaverne. Gjennom sin 9. symfoni, full av bitterhet og sarkasme, hadde Sjostakovitsj nektet å gi Stalin den triumfmarsjen og hyllingen han ønsket (Volkov1980:31) og Stalin hevnet seg ved å kalle Sjostakovitsj ”*en representant for formalistisk, anti-folkelig tendens*”. Dette førte til at Sjostakovitsj på ny trakk seg inn i seg selv (ibid: 32). For å overleve komponerte han filmmusikk. I det politiske tøværet etter Stalins død i 1953, tok han opp jurodivyj-masken igjen. ”*Kunsten bryter tausheten*” (Sjostakovitsj, 1980: 176). ”*Dette er min rettesnor. Si det og si alt.*” (ibid., 1980: 146) ble et uttrykk for hans holdning. Allerede få måneder etter Stalins død er Sjostakovitsj i gang med sin 10. symfoni, der han introduserer sine initialer; D- Eb – C-H. Dette verket ses på som både et *post mortem* over Stalin, fylt av glede- og en triumferende jubel over fortsatt å være i live (Bjørkvold 1989: 318). I 1954 var han blitt offentlig ”rehabilitert” som komponist, og 10. symfoni ble hyllet som et mesterverk (Bjørkvold, 1989: 318). Med rehabiliteringen overfor makthaverne sto Sjostakovitsj sterkere; han fikk mange offentlige priser og var et av Sovjetunionens sterkeste ansikter utad i internasjonal kulturpolitikk (Bjørkvold, 1989:320). Han kunne ikke så lett settes ut av spill, og gikk til felts mot antisemittismen og fascismen. Gjennom musikken og de tekstene han valgte å bygge musikken sin på påpekte han hykleriet og spyttlikkingen i byråkrati, kunst og statsmakt. 1962 komponerer Sjostakovitsj sin 13. symfoni med utgangspunkt i forfatteren Jevtutjenkos ”*Babij Jar*”, en beretning om menneskets lidelseshistorie, medmenneskelige ansvar og moral (Bjørkvold 1989: 321). Babij Jar er navnet på en ravine nær Kiev der tusenvis av jøder ble massakrert og begravd under den annen verdenskrig, uten minnetavle eller gravmonument.

Forfølgelse er et gjennomgående tema i symfonien. Overlevelsesvåpenet er *humoren* (Bjørkvold 1989:325). ”*Humoren ble gjemt i fengselscellene. Men ikke faen om det lyktes.*” heter det i Bjørkvolds oversettelse av Jevtusjenkos dikt ”*Humor*” (1989: 324). Gjennom Jevtusjenkos tekst i *Babij Jar* kommenterte Sjostakovitsj sin egen livssituasjon som skapende kunstner (ibid:325) – et liv i en sikk-sakk-preget labyrint av forfølgelse, inkvisisjon, sensur og terror (Bjørkvold 1989: 326). Humoren koples til *jurodivnyj*-tematikken som overlevelsesstrategi (Bjørkvold, 1989:324). Verket føyde seg inn i 1960-åras musikalske, politiske protestbevegelse av sang, lyrikk og musikk (Bjørkvold, 1989:317). Det ble bråk omkring oppførelsen, og det var lenge usikkert om sensuren overhodet ville tillate oppførelsen. Utenfor konsertlokalet patruljerte politiet. ”Opptiningen” i uttrykksfrihet og form var nå i ferd med å fryse til igjen og autoritetene lente seg på kunstnerne med fornyet tyngde. 1963 blir symfonien derfor oppført på ny, omskrevet slik at makthavernes virkelighetsoppfatning ikke trues i like stor grad. En ny musikalsk skinnvirkelighet er etablert (Bjørkvold, 1989:328). Verkene hans er tonalt basert, og har røtter i ”romantisk tradisjon”, selv om man også finner elementer av atonalitet og kromatikk i hans arbeider. Etterhvert ble Sjostakovitsj musikk igjen mer introvert og personlig. Helsen hans var dårlig. Døden ble et gjennomgående tema. ”*Flertallet av mine symfonier er gravstener.*” sier han (Sjostakovitsj, 1980: 173). Musikken i hans siste periode uttrykker dødsangst, lammelse og jakten på ”*endelig hvilested i kommende generasjoners bevissthet*”. (Volkov om Sjostakovitsj, 1980: 36). Sjostakovitsj døde i 1975, etter lang tid med sviktende helse. Sjostakovitsj ble i nekrologene hyllet som en av det tjuende århundres største komponister, ”*som en trofast sønn av kommunistpartiet* ” og en ”*fremstående skikkelse i det sosiale og offisielle liv*” (Volkov om Sjostakovitsj, 1980: 15).

Vladmir Vysotskij (1938- 1980)

”Skjær strupen min, ...nervene mine..., men skjær ikke strengene på min gitar” (Vysotskij gjengitt i den danske tv-dokumentaren.)

Vysotskij skrev den første sangen sin i 1961 (Øverli, 2000:30). Han var utdannet skuespiller, og som skuespiller deltok han i flere filmer og var tilknyttet Taganka-teateret gjennom mange år. Tagankateateret var eksperimentelt og kritisk. Virkelighetens politiske, samfunnsmessige og rettsmessige tilstander ble forsøkt kritisert og politisert ved teateret, også gjennom tilsynelatende ”harmløse” oppsetninger av kjente teaterstykker, f. eks *Hamlet* av Shakespeare. I ”Hamlet” hadde Vysotskij hovedrollen gjennom 10 år (Øverli, 2000:51). Teateret var omstridt. Gjennom *allusjoner* pekte stykkene på hendelser knyttet til egen samtid og nær fortid (Øverli, 2000: 84). Forestillingene hadde en enorm slagkraft hos publikum, og førte til at teaterets virksomhet ble nøye overvåket og sensurert av myndighetene. Vysotskij ble aldri anerkjent offisielt som dikter og artist i sin levetid, selv om det var rollen som sangdikter og artist Vysotskij selv mente var viktigst (Øverli, 2000: 18). Teksten og fremføringen var viktig. Han holdt akkompagnementet enkelt. Formen ble kalt *”gitarpoesi”*, men omtales her for enkelthets skyld som *sanger*. *” I det hele er dette ikke sanger, men vers framført med gitar over en rytmisk basis for å forsterke, øke det følelsesmessige inntrykket”* sier han (gjengitt i Øverli, 2000: 69). Sangene; diktene, framføringen, melodien, skulle være et hele, noe som talte til fornuft og følelser simultant:

”...slik at visa taler både til hjernen og til hjertet samtidig, går inn i øret og sjela med en gang. Ikke skritt for skritt slik at du først hører visa og siden finner meningen, men simultant. Siden kan du ta den med hjem og snu og vende på den. Analysere, kritisere, finne forskjellige betydninger, første, andre, tredje og fjerde plan. Men den må berøre sjela di øyeblikkelig.”
(Vysotskij, gjengitt i Øverli, 2000:69).

Gitarpoesien inneholdt referanser til offisielle fenomener og offisiell praksis hos det etablerte maktapparatet, eller til historiske og kulturelle hendelser (Øverli, 2000:181). Gjennom sin sang ville han gi røst til alle de stemmeløse og til mange av de saker som ble fortiet, begravd og fornektet i samfunnet. Tekstene er preget av

dobbeltbetydninger, ordspill og ironi med en alvorlig undertone. Mye av budskapet kan være skjult for den uinnvidde. Gitarpoesien smuglet ofte inn ” *en bit av forbudt opplysning eller kunnskap til tilhørerne*” sier Øverli (2000: 182). Kravet om et bedre liv for folk flest var et gjennomgående tema i diktene.

”Sangene mine er ikke retrospektive sanger. De er assosiasjonssanger. Dersom du hører nøye etter, vil du se at de handler om dagen i dag, sjøl om personene er tatt fra krig eller andre situasjoner. Jeg synger for i dag.....(....) Jeg velger et øyeblikk som kan skje i et hvert hverdagsliv når man må gjøre et valg, øyeblikk som viser personenes karakter og skjebne” sier Vysotskij (Øverli, 2000:120)

Gitarpoesien var et uttrykk for den uoffisielle kunsten, den hadde et opprørsk potensial som var et resultat av den tradisjonelle russiske absoluttiske safunnsstrukturens virkning på russisk kultur (Øverli, 2000:65). Gitarpoesien har røtter tilbake til sigøynersanger, husarsanger og folkevisetradisjon. Det var ikke uvanlig å finne mange utgaver av samme visa. Vysotskij selv sier at sangene ofte ikke var ferdige før etter mange fremføringer. Samme visa ville lyde forskjellig med tid og sted (Vysotskij, gjengitt i Øverli, 2000: 70, 100). Det finnes slik flere utgaver av diktene og tekstene hans.

Vysotskij hadde generelt *hykleri* som hovedtema (referanse: Øverli i samtale 10.11.04), det var det han ville til livs. ”*Alt er skeivt, alt er skeivt...*” heter det i en av sangene. Øverli sier at Vysotskij gjerne skaper en konflikt i begynnelsen av hver sang, for deretter å bringe dramaet på topp ganske snart (2000: 42). ”*Ulvejakten*” er en av hans tydeligste og kritiske sanger. I 1968 ble sangen fremført på Tagankateatereti et teaterstykke som het ”*Skjult ansiktene deres?*”. Visa var en kommentar til Sovjets innmarsj i Tjekkosllovakia høsten 1968 (Øverli, 2000:15). Ulvene i diktet drives med hunder og røde flagg mot ulvejegerne. Sangen beskriver hvordan ulven - i betydningen individet - trenges opp i et hjørne fra alle hold. Ulvene lar seg skyte. ”*Ulven kan ikke endre leken. Blinde er valpene født*”, sier Vysotskij (i oversettelse fra den danske tv-dokumentaren). ”*Vi suget det fra hennes patter, at røde flagg går vi aldri forbi*” heter det i gjendiktningen til Øverli (2000:14). Her vises det til den blinde lydighet og lojalitet mot makten som sovjetborgerne skulle få inn ”med

morsmelken” gjennom regimets indoktrinering og propaganda (Folven Bergesen 2004:93).

Vysotskij skrev omkring 600 dikt, sangtekster og ballader: tjuv- og forbrytersanger, med sangtradisjoner fra fangeleirene, dyrefabler og eventyrballader, sportssanger, krigssanger og sanger om sinnssykehus, fengsler og alkoholanstalter. Sangene beskriver den russiske hverdagsvirkeligheten. ”*Enhver må sjøl se sangene mine for seg, men på en slik måte at de finner det som er viktig for dem i sangen, det de forsøker å si til seg sjøl, men ikke vet.*” sier Vysotskij selv (Øverli, 2000: 95) i tråd med Max Weber (1982: 191). Ved hjelp av hverdagsspråk, bandittspråk og russisk byslang, tematiserte han menneskelighet og verdighet i sine sanger (Øverli, 2000: 40). Tema for sangene var i følge Vysotskij selv *livet*: et bedre liv for folk flest. Mange av tekstene omhandler likevel døden. ”*Vi rakk det, ingen kommer for seint på besøk til Gud*”, sier han. ”*Saktere, bester, fly ikke så fort...ikke løp så fort med min slede...jeg rekker ikke leve mitt liv til ende, bare jeg kan bli ferdig med min sang*” synger han (referanse: den danske Tv-dokumentaren).

Hans tekster kunne tolkes som samfunnskritiske på mange måter. Han ble derfor utsatt for overvåking og kontroll fra myndighetenes side. Han fikk ikke spille inn de plater han kunne ønske gjennom det statlige plateselskapet (Folven Bergesen, 2004:86). Allerede i 1968, sier Øverli (2000:144) kom det første publiserte angrepet på Vysotskij. ”Offisielle” forfattere ble satt til å forfatte skremmekampanjer mot ham i pressen. Kritikerne bedømte verkene hans som vulgære (Øverli, 2000, 42), og han selv som en fyllebøtte. Det ble også sagt om ham fra myndighetenes hold: ”*Han er like farlig død som levende*”. Russland var her inne i en tid der *håpet* hadde sluknet, og landet stagnerte. ”*Det var en ”ikke-tid” som fikk oss til å drikke*”, sies det i dokumentarfilmen. ”*Jeg løper for livet, jeg sprenger meg selv*” sier Vysotskij i en av sangene sine. Han døde av hjertesvikt i 1980 etter et hardt liv preget av høyt alkoholforbruk. Avisene fortiet hans død. Likevel hadde nyheten spredd seg så tusener møtte opp i begravelsen (1980). Vysotskij ble elsket av det russiske folket, som nærmest så på

ham som en Kristus-figur; den som forvaltet *sannheten* (Kilde: Dansk tv-dokumentar). Først i 1987 ble Vysotskij *post mortem* offisielt anerkjent som ”*Artist av folket*” (Øverli 2000: 147).

”Min livstörst var starkare enn flockens lagar”

”Jag vägrade lyda. Jag sprang igenom. Jag trotsade flaggorna och bröt mig ut”. Slik lyder en strofe av Vysotskijs ”*Ulvejakten*” på cd-bladet til Stefan Ringbom i oversettelsen til Ola og Carsten Palmær, (2003, SpareTimecords). Beskrivelsen kan stå som fellesnevner for både Vysotskij og Sjostakovitsj. Begge trosset makthavernes røde flagg, og triumferte med sin musikk. *Hvorfor* begge valgte å kjempe mot den russiske statsmakten blir tydeliggjort i setningen: ”*En ulv kan bare gjøre det han må...*” (Vysotskij, ”*Ulvejakten*”, 1961). Om nødvendigheten av å fortelle om sine erindringer, sier Sjostakovitsj selv: ”*Jeg må gjøre dette, jeg må.*” (1980: 11). Både Sjostakovitsj og Vysotskij hadde behov for å uttrykke sin mening, gi ”sangen en stemme”; gjøre *inntrykk* på verden gjennom sine musikalske *uttrykk*. Harbitz sier ”... *Sjostakovitsj’ humanisme, på egne så vel som på hele sitt folkes vegne, ble båret fram av et uttrykksbehov så sterkt at det ikke lot seg kontrollere.*” (2003) Sjostakovitsj selv sier: ”*Sannsynligvis finnes det ikke god og dårlig musikk, men bare musikk som gjør inntrykk på deg, - og musikk som er deg uvedkommende. Det er det hele.*” (1980:238). Både Vysotskij og Sjostakovitsj ville at musikken deres skulle *vedkomme*.

Makten oppfattet beskjeden, og svarte med overvåking, sanksjoner, sensur og kontroll, i tråd med tradisjoner tilbake til tsar Nicolaj den første og Peter den Store. Siste linje i Vysotskijs dikt ”*Kuplene*”, der det refereres til de gullforgylte kuplene i St. Petersburg (i gjendiktet form, Øverli, 2000) får dermed en dobbel klangbunn- og gir en referanse som peker tilbake på både St. Petersburgs spesielle historie, myndighetenes trang til å forskjønne og pynte på virkeligheten og statsmaktens hang til overvåking – i tillegg til den rent religiøse betydningen:

”*Se, jeg pusser på min fattige, slitne sjel
helt til den stinker, helt til den blør
helt til den skinner som i vrede, som i glede
og med gull skal jeg lappe mine filler*”

Så vår Herre ska se på meg ofte”.

” Den sterke Herren”, *kreпки khozjain* ” i russisk volds - og makttradisjon gjorde nettopp det.

På tross av *maktens* overgrep, viste det seg at *motmaktens ansikter* greide å gi motmakten tydelige stemmer som talte *makten* midt i mot. Både Vysotskij og Sjostakovitsj bar de personlige omkostningene som dette ga.

Jeg synes at Vysotskij oppsummerer for både seg og Sjostakovitsj i sangen ”*Et fremmed hus*” (Svensk tolkning: Ola og Carsten Palmær, Ringbom 2003):

”Mycket tid har gått. Mycket tid har flytt.

Livet slog mig men jag reste mig på nytt.

Kanske er min visa dum og inte sann.

O ni svarta ögon. O mitt fosterland.”

Kapittel 4

AVSLUTTENDE KOMMENTARER

”Au!” sa Brumm. ”Traff jeg ikke?” spurte du. ”Jo, du **traff** nok på en måte”, sa Brumm, ”men du traff ikke **ballongen**”. (A.A. Milne, Ole Brum sitatbok, 1994)

”Den mette forstår ikke den sultne.” Russisk ordsprog. (Bukovskij, 1981: 77)

Gjennom denne semesteroppgaven har jeg påpekt og belyst perspektiver knyttet til relasjonen mellom makt og musikk i russisk musikkultur. Jeg har sett på begrepene makt og motmakt i lys av Russlands historiske utvikling med vinkling mot to komponister med ulik bakgrunn; Sjostakovitsj og Vysotskij. Begge beskrev menneskenes ”smertelige erfaringer” (Sjostakovitsj, 1980:68 gjengitt i Bjørkvold, 1989:316) og mennesker på ”kanten av stupet” i sine musikkuttrykk (Øverli, 2000:120). Jeg stilte noen spørsmål innledningsvis: *Hvordan kan det ha seg at kunsten ble sett på som så farlig at det var nødvendig å legge bånd på den i Russland? Hvorfor framstår motmaktens ansikter noen ganger som Janus-ansikter? I Russland møtes makten av en betydelig kunstnerisk motmakt. Hva kan belyse og forklare denne dualismen i makt/musikkrelasjonen i russisk musikkultur, og hvilke faktorer kan sies å spille inn?* Det siste spørsmålet besvares ved oppgaven selv, men jeg vil oppsummere det slik: I møtet mellom individets *frihet* og den *nødvendighet* som samfunnets maktstrukturer innebærer, ligger *kimen til motstand*. Motstanden mobiliseres i individet ut fra en *indre drivkraft*, et behov i den enkelte som finner et virkemiddel og et utløp gjennom kunsten, *avfyrt* i individet ut fra en form for indre fryktløshet og tro på egen selvtilstrekkelighet, egne verdier og selvrespekt, tross vanskelige livsforhold. Kraften og energien i kunsten vinner momentum og slynges framover og utover ved sin egen energiutladning. Slik ”*baller det på seg*”, med andre ord. Det som uttrykkes gjennom kunsten oppleves og gjenkjennes som *sant og virkelig* også av andre.

I forholdet til *makten* oppstår det, billedlig uttrykt, en slags ”*haltende dans*” mellom *makten* og *kunsten*, der *kunsten* stundom lar seg slepe med og stundom protesterer vilt. Det blir en slags ***skrekkenes tango***, der *makten* trækker en vei, og *kunsten* flytter føttene fort i en annen retning for å unngå å bli truffet av *maktens* jernbeslåtte støvler. *Makten* vokter sin *kunst* med skinnsyk kjærlighet, brutalitet og mistenksomhet, og tvinger henne til å følge sine egne makabre sprang, i rykk og napp over dansegulvet. *Kunsten* er en uvillig dansepartner; hun vil at *makten* skal se sin egen voldelige opptreden i dansehalls store speil like tydelig som *hun* gjør. Hun vil ha sin frihet til å velge en annen dansepartner. *Makten*, derimot, vil ha full kontroll over dansen og dama. *Kunsten* prøver hele tiden å finne nye veier å slippe unna på uten å vekke *maktens* vrede, hun smigrer, flørter, snakker ham etter munnen og speiler hans bevegelser. Folket som sitter i lokalet og ser på forstår hennes kroppsspråk og krumspring, de ser hennes groteske forsøk på å slippe unna, og de ser at *makten* underveis blir latterliggjort og pekt nese til. Av og til er det umulig å se hvem som leder hvem, hvem som har styringen i dansen; *makten* eller *kunsten*. Makten har kunsten i sin hule hånd, men *kunsten* har folket og sannheten på sin side. Og derfor blir hun sett på som ekstra farlig og forførerisk og må tvinges i kne.

Slik kan vi med lignelser og allegorier tegne et bilde av kunstneren som både *speilholder*, *sannsiger*, *historieskriver* og en **reell** *motmakt* i det russiske samfunnet. Man kan til og med spørre seg om *kunsten* faktisk ble en så stor og kritisk *motmakt* til *makten* at den kan sies å være en *medvirkende årsak* til Sovjetunionens oppløsning (Stine Folven Bergesen 2004:16).

Jeg hadde som mål å skissere sammenhenger. Om jeg har lyktes i mitt forsett, kan være vanskelig å svare på. ”*Beauty is in the eye of the beholder*”, heter det i et gammelt engelsk ordtak. Hvilket minner meg om en anekdote om Bjørnstjerne Bjørnson, som kom hjem til Aulestad fra en tur i utlandet. Gardsgutten Halvor møtte opp på

stasjonen med trille for å kjøre Bjørnsom hjem. Det var en regntung dag. Etter en stunds kjøring sier Bjørnson: ”- *Det er vel rart med det store verdenshjulet, du Halvor. Nå sitter Henrik Ibsen nede i München, Jonas Lie er i Roma, og her sitter jeg og skrangler oppover til Aulestad.*” Etter denne bemerkningen falt begge i tanker, inntil Bjørnson plutselig spør Halvor hva *han* sitter og tenker på. ”- *A*”, sa Halvor, ”- *je sit nå berre og ser på forhjulet og tenkjer på åssen det sleng den eine driten hit og den andre driten dit.*” (Dørsjø, 1959:21). Det er jo også et mer jordnært perspektiv. De perspektivene jeg har valgt i denne oppgaven har vært meningsfylte for meg.

Hva kunne jeg ha gjort annerledes og hva peker oppgaven mot?

”Mennesket er ikke først og fremst bevisdt. Mennesket er først og fremst ikke-bevidst. Ideen om et bevisst Jeg, der holder hus med alt hva der går ind og ut av en, er en illusion, måske dog en nyttig illusion, men dog fortsatt en illusion” (Nørretranders, 1991: 274, 275, i Bjørkvold, 1998:105).

Mitt eget kunnskaps- og bevissthetsnivå har lagt begrensninger både på tenkningen og på framstillingen. Den russiske forfatteren Ivan Gontsjarov i sin bok ”Oblomov” illustrerer prosessen på en mesterlig måte:

”Agafia Matvejevna var ikke bare ute av stand til å kokettere med Oblomov eller vise ham det minste tegn på hva som foregikk i henne, men hun var, som før sagt, overhodet ikke klar over det selv: hun hadde faktisk helt glemt at for en tid tilbake hadde ikke noe av dette funnet sted i henne... (...). Og Agafia Matvejevnas følelser, så normale, naturlige og uegennyttige, forble en hemmelighet både for Oblomov, hennes omgivelser og for henne selv.” (Gontsjarov, 1973:417).

Det er sikkert mye som har forblitt en hemmelighet også for meg under skrivingen av denne oppgaven. Jeg ser at oppgaven er blitt lang, kanskje *for* lang, og at jeg kunne ha gjort den smalere ved å fokusere på et mindre utsnitt av feltet. Jeg hadde perioden 1960-1975 i Russland som hovedmålområde, men ser at jeg for å forstå sammenhenger har måttet gå mye videre tidsmessig. Jeg har derfor tatt med både biografiske data om komponistene og en kort historikk som beveger seg utenfor det gitte tidsrommet. Det er mulig jeg med fordel kunne utelatt dette for å stramme inn oppgaven. Uansett: Jeg har latt meg begeistre! Gjennom skrivingen har jeg

oppdaget en *grunnsetning* som kan ligge i førforståelsen forut for enhver definisjon av begrepet musikkulturforståelse: På tross av ulikheter i meningsforskjeller om hva musikk er, gjør, betyr eller er uttrykk for i ulike samfunn, kulturer og sosiokulturelle kontekster, har musikken **en** viktig funksjon: ***”Music fulfils some important function in what we regard as humanness”*** (Garfias, 2004:1).

Noen ganger er det *humanismens* tanker i forhold til *menneskeverd* og menneskets *verdighet* som nettopp kommer til uttrykk gjennom musikken, slik som hos både Vysotskij og Sjostakovitsj. Dette peker mot spørsmål og problemstillinger knyttet til *”Det ondes problem”* sett i relasjon til humanistiske og humanetiske verdier (bla som presentert gjennom forfatteren og dikteren Jens Bjørneboe). Relatert til musikkfilosofi, etikk og fortolkning, er dette et felt jeg godt kunne tenkt meg å gå dypere inn i. Det får bli en annen oppgave.

LITTERATUR

- Ahrne, Göran.** *Vardagsverklighet och struktur*. Bokförlaget Korpen Göteborg, 1981
- Ajtmatov, Tsjingiz.** *Og dagen varer lenger enn et århundre*. Tiden Norsk Forlag, 1983
- Ajtmatov, Tsjingiz.** *Den hvite dampbåten*. Tiden Norsk Forlag, 1977
- Andenæs, Kristian, Johansen, Tom og Mathiesen, Thomas, red.** *Maktens ansikter. Perspektiver på makt og maktforskning*. Gyldendal norsk forlag 1981)
- Anonym.** *Rapport fra Moskva. Av en observatør*. Aschehoug & Co, 1970
- Aubert, Vilhelm.** *Sosiologi. 1.sosialt samspill*. Universitetsforlaget, 1981
- Bergesen, Stine Folven.** *Berre musikken talar til meg...* Hovedfagsoppgave, Utdrag, UiO, 2004
- Bjørkvold, Jon-Roar.** *Skilpaddens sang*. Freidig forlag, 1998
- Bjørkvold, Jon-Roar.** *Det musiske menneske*. Freidig forlag 1989
- Bjørkvold, Jon-Roar, og Holen, Arne, Red.** *Musikk og politikk*. Universitetsforlaget 1983
- Bukovskij, Vladimir.** *Det gjør vondt å være fri*. Dreyer 1981
- Dørsjø, Jon.** *Levende anekdoter*. Aschehoug, 1959
- Edwards, Betty.** *Teckna med konstnären inoom deg*. Forum, 1987
- Fordham, Frieda.** *Innføring I Jungs psykologi*. Gyldendals fakkel, 1979
- Garfias, Robert.** *Music: The cultural context*. Osaka, 2004. Part one, s. 1-106.
- Gontsjarov, Ivan.** *Oblomov*. Gyldendal Norsk forlag 1973
- Hansen, Aage.** *Noget om musikk. Fra rørfloyte til symfoniorkester*. Wilhelm hansen, Musik-Forlag, 1959
- Harbitz, Niels Jacob.** *Mot hverandre i livet forent i døden*. Artikkel fra ukeavisen Ny Tid 07.mars 2003
- Hegge, Per Egil.** *Mellommann i Moskva*. JW. Cappelens forlag 1971
- Holden, Finn.** *Internasjonal politikk*. Aschehoug 1977.
- Holsti, K.J.** *International Politics. A framework for analysis*. Prentice hall International 1983

Huldt-Nystrøm, Hampus og
Nordsjø, Egil. *Toner og tonekunst*.
Børrehaug & Co, 1966

Hygen, Johan B. *Etikk. Om livssyn
holdning og handling*. Fabritius 1982

Johansen, Jahn Otto. *Sovjet er ikke
Moskva* JW. Cappelens forlag,
1977

Johansen, Jahn Otto. *Russland,
Russland...* J.W. Cappelens forlag,
1977

Johansen, Jahn Otto. *Hos oss i
Moskva* J.W. Cappelens forlag, 1976

Jung, Carl. *Jeg'et og det uberisste*. J.W
Cappelens forlag, 1966

Kymlicka, Will. *Modern politisk
filosofi. En introduksjon*. Nya Doxa,
1995

Lund, Erik, Pihl, Mogens, Sløk,
Johannes. *De europeiske ideers
historie*. Gyldendal, 1991

Fivelstad, Egil og Bakka, Jørgen
Frode. *Organisasjonsteori. Struktur,
kultur, prosesser*.
Bedriftsøkonomens forlag, 1987

Hanken, Ingrid Maria og Johansen,
Geir, *Musikkundervisningens
didaktikk* Cappelen akademisk
forlag, 1998

Klausen, Arne Martin.
Kunstsosiologi. Gyldendal norsk
forlag 1977

Koppelev, Lev. *Skal oppbevares
evig*. Gyldendal norsk forlag 1975

Kravchenko, Victor. *Jeg valgte friheten*.
John Griegs forlag, utgivelsesår i
Norge er ikke oppgitt i boka, men
den er skrevet i 1946, opprinnelig
utgave. Originalens tittel: *I chose
freedom. The personal and political life
of a Soviet Official*.

Lee, Andrea. *Russiske dagbok*. JW.
Cappelens forlag 1982

Lundestad, Geir. *Øst, Vest, Nord, Sør.
Hovedlinjer i internasjonal politikk
1945-1985*. Universitetsforlaget
1985

Milne, A.A. *Ole Brumm sitatordbok*,
Gyldendal Norsk forlag A/S, 1994

Molander, Bengt, red. *Mellan konst
och vetande*. Daidalos, 1995

Molde, Audun og **Salvesen**, Geir.
Ekko 2. 2000, Gyldendal norsk
forlag

Moynahan, Brian. *Russlands århundre*.
Gyldendal Norsk Forlag, 1994

Nikolaevsky, Boris I og Dallin,
David. *Slavearbeid i Sovjet -Russland*.
J.W. Cappelens forlag, 1948

Nordhaug, Odd og Veggeland,
Noralf, red. *Makt i Norge. Hva
gikk galt med maktutredningen?*
Fagbokforlaget. 1983

- Nistad, Bjørn.** *Russiske politiske idehistorie fra opplysningstiden til i dag.* Solum forlag, 2004
- Næss, Arne.** *Hvilken verden er den virkelige? Gir filosofi og kultur svar?* Universitetsforlaget 1982. 2. utgave
- Otterbeck, Siri.** *Vindu mot øst. Moskvas skolen i ... Hovedfagsoppgave,* UiO, 1999) s. 1-50
- Rommetveit, Ragnar.** *Språk, tanke og kommunikasjon.* Universitetsforlaget, 1972
- Ruud, Even.** *Musikk som kommunikasjon og samhandling.* Solum forlag 1990
- Ruud, Even.** *Musikk og verdier.* Universitetsforlaget, 1996
- Salisbury, Harrison E.** *Den russiske revolusjon 1900-1930.* JW Cappelens Forlag, 1979
- Scott, W. Richard.** *Organizations: Rational, open and natural systems.* Prentice Hall, Inc. 1987
- Skirbekk, Gunnar.** *Filosofihistorie 1 og 2.* Universitetsforlaget, 1985
- Solsjenitsyn, Aleksander.** *Til sakens beste.* Tiden Norsk forlag, 1972
- Smith, Hedrick.** *Russerne.* Gyldendal Norsk Forlag, 1976
- Stomberger, Peter, og Teichert, Will.** *Innføring i sosiologiske tenkemåte.* Universitetsforlaget 1983
- Sølvberg, Erik.** *Politisk idehistorie.* Aschehoug, 1984
- Trifonov, Jurij.** *Et annet liv.* Gyldendal Norsk forlag, 1977
- Uhlen, Elsa, red.** *Russland forteller. Russiske noveller.* Den norske bokklubben, 1967
- Volkov, Solomon.** *Dimitrij Sjostakovitsj. Memoarer.* J.W. Cappelens forlag, 1980
- Weber, Max.** *Makt og byråkrati.* Gyldendal norsk forlag. 1982. 4. opplag
- Whutnow, Robert, Hunter, James Davidson, Bergesen, Albert og Kurzweil, Edith.** *Cultural Analysis.* Routledge, 1984
- Wyller, Egil A. og Frost, Tore. red.** *Gresk Åndsliv fra Homer til Elytis.* Tanum – Norli, 1983
- Waage, Peter Normann.** *Russland er et annet sted.* Aventura 1992
- Østerberg, Dag.** *Sosialfilosofi.* Gyldendal 1982.
- Øverli, Jørn Simen.** *Ulvjakten. Vladimir Vysotskij og hans russiske gitarpoesi.* Blåmann musikkforlag 2000
- Ørjasæter, Tordis, red. m.fl.** *Gapatrosten. Barnas beste.* Cappelens forlag, 8. opplag 1993
- CD-diskografi:

Ringbom, Stefan. *När du och jag
möttes.* Stefan Ringbom sjunger
Vladmir Vysotskij 2003
SpareTimeRecords

Shostakovich, Dimitri *Symphony
no.13 "Babi Yar".* Valeri
Polyansky, Chandos Records
Ltd.1998

Shotakovitch, Dimitri. *The Dance
Album.* Riccardo Chilly, The
Decca Record Company, 1996

Øverli, Jørn Simen. *Levende bandasjer.*
Kirkelig kulturverksted 1989

Øverli, Jørn Simen. *Russlands bus.*
Kirkelig kulturverksted 1996

Andre kilder:

Dansk dokumentarfilm om Vysotskij

Nrk tv : Serie på 4	Ørjasæter,
programmer om	red. m.fl.
Russland, m Valerij	red.1993: 59.)
Gergjev	

Egner, Thorbjørn:
Hakkebakkesk
ogen, visa om
bestemor
skogmus:
"Når en liten
mus skal ut og
gå...(i

